
EL PROBLEMA DE LAS NORMAS DEL DECORO EN LOS ENSAYOS DE DAVID HUME SOBRE LA CRÍTICA ARTÍSTICA

Felipe Nicastro

Universidad Nacional de Rosario

(Argentina)

fmnicastro@hotmail.com

Resumen: El presente trabajo pretende matizar la dicotomía conservador/rupturista con la que se suele querer decidir la relación de los ensayos de crítica artística de David Hume con el Clasicismo francés del siglo XVII y el Neoclasicismo europeo del XVIII. En este sentido, mis objetivos son: dar una imagen de conjunto de la crítica artística clasicista, haciendo hincapié en la reposición de los principios generales de lo que Jacques Rancière llama el “sistema de la poética de la representación”; analizar los textos de crítica artística de Hume a la luz de la bibliografía consultada para así poder cotejarla con la imagen del Clasicismo antes estudiada; señalar mi postura frente a la dicotomía conservador/rupturista con la que se busca definir a Hume en relación al Clasicismo, mostrando que las fuentes analizadas no permiten lecturas unilaterales, sino que, al contrario, proporcionan elementos heterogéneos que invitan a una comprensión más amplia de la relación entre la propuesta humeana y la clasicista.

Palabras clave: David Hume, Norma del gusto, Clacisismo, Jacques Rancière

Abstract: In the present paper I intend to soften the conservative/rupturist dichotomy with which the question about the nature of the relationship between David Hume's art-critique works and XVIIth century French Classicism is commonly answered. To accomplish this I first review the basic principles of XVIIth century French Classicism, using Jacques Rancière's concept of “representation's poetics system”. Afterwards I analyze Hume's art-critique works pointing out their similitudes and differences with French Classicism. Finally I attempt to show that Hume's art-critique cannot be regarded as neither conservative nor rupturist, but rather present heterogeneous elements that require a wider comprehension of the matter.

Keywords: David Hume, Standard of taste, Classicism, Jacques Rancière

Introducción

*Gusto: es el peso y, a la vez, la balanza y el que pesa;
¡y ay de todo ser vivo que quisiera vivir sin disputar
por el peso y por la balanza y por los que pesan!*

Friedrich Nietzsche (2009, p. 175)

El presente trabajo pretende matizar la dicotomía conservador/rupturista con la que se suele querer decidir la relación de los ensayos de crítica artística¹ de David Hume con el Clasicismo francés del siglo XVII y el Neoclasicismo europeo del XVIII. En este sentido, mi objetivo será, en un primer apartado, dar una imagen de conjunto de la crítica artística clasicista, haciendo hincapié en la reposición de los principios generales de lo que Jacques Rancière llama el sistema de la poética de la representación. Luego, en un segundo apartado, analizaré los textos de crítica artística de Hume a la luz de los comentadores que he consultado para poder formular mi propia perspectiva de su concepción de la crítica artística, y así poder cotejarla con la concepción clasicista antes estudiada. Finalmente, y recuperando en un tercer apartado lo anteriormente desarrollado, concluiré este trabajo señalando mi postura frente a la dicotomía conservador/rupturista con la que se busca definir a Hume en relación al Clasicismo, mostrando que las fuentes analizadas no permiten lecturas unilaterales, sino que, al contrario, proporcionan elementos heterogéneos que invitan a una comprensión más amplia de la relación entre la propuesta humeana y la clasicista.

¹ Digo “crítica artística” y no “estética” para respetar al modo en el que el mismo Hume hablaba de sus escritos, y porque proponerse estudiar sus textos “estéticos” implicaría desde el comienzo cierta dificultad, ya que la relación de Hume con la Estética –entendida ésta como disciplina filosófica– es un anacronismo, o al menos una relación que se formula de manera retrospectiva. En cambio, él consideraba que estos temas, que denominaba de crítica artística y de las letras, pertenecían al ámbito de la filosofía moral. (Cf. Jones 2005, p. 255)

I

Los libros de historia del arte, de la literatura y de la crítica literaria suelen llamar “Clasicismo” al período de la historia europea que va, aproximadamente, desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII.² Por ejemplo, para David Viñas-Piquer “el Clasicismo nace en Italia en el siglo XVI (...), llega a su culminación en la Francia del XVII y desde allí se propaga y domina toda la Europa del XVIII, dando lugar al fenómeno del Neoclasicismo.” (2008, p. 139) En este sentido, el mismo Viñas-Piquer sugiere que bien puede decirse que una misma concepción de la crítica literaria dominó ininterrumpidamente a Europa durante dos siglos (2008, p. 137), ya que desde los primeros tratadistas italianos del siglo XVI hasta los “literatos”³ franceses de mediados del siglo XVIII se sostuvo una misma “mentalidad prescriptiva” (2008, p. 140), alimentada por las lecturas y comentarios de cuatro fuentes clave: la *Poética* de Aristóteles, el *Ars poética* de Horacio, algunos diálogos platónicos y algunos tratados de retórica (especialmente de Quintiliano).

En cambio, otros autores, como Henri Peyre, sostienen que tanto la idea de una concepción prescriptiva de la literatura que se desarrolla con invariable continuidad desde el siglo XVI al XVIII, como la visión de un Clasicismo dependiente de las autoridades antiguas es un prejuicio que nuestra época heredó de la lectura que el romanticismo alemán hizo del Clasicismo (Peyre 1953, p. 126). Más aún, Peyre considera que este último nombre se debería reservar particularmente para la segunda mitad del siglo XVII francés (con especial énfasis en los primeros veinticinco años del reinado de Luis XIV, entre 1660-1685), ya que es en ese lugar y en ese momento en el que se configuró una crítica artística que ensalzó la literatura de su época como la más elevada, al punto de

² Es sabido que los “-ismos” suelen ser construcciones pedagógico-historiográficas homogeneizantes en las que se pierden muchas particularidades que bien pueden contradecir las supuestas premisas generales del “-ismo” en cuestión. (Cf. Peyre 1953, p. 235) Sin embargo, es una realidad que tales “-ismos” circulan tanto en las aulas de las instituciones educativas como en los manuales e “historias de...” que se leen en todos los niveles de enseñanza y en diversos ámbitos de la cultura. Por ello mismo, aunque en este apartado yo me propongo desarrollar algunas de las características generales del Clasicismo francés del siglo XVII, no pretendo estar agotando toda la riqueza del fenómeno en cuestión. Más específicamente he querido evitar abordar el problema de qué es “lo clásico”, así como discutir sobre el acatamiento efectivo de las normas del decoro por parte de los autores del Clasicismo; en cambio, mi objetivo aquí es meramente reponer los elementos necesarios para luego comprender mejor qué aspectos de lo que se llama “Clasicismo” son los que están en juego en los textos “estéticos” de Hume.

³ Digo acá “literato” en el sentido específico de la época, y no en el actual. En ese momento, “literato” era el que tenía buen gusto y sabía sobre las bellas letras, no el que las producía. (Cf. Rancière 2009, p. 15 y ss.)

considerarla capaz de compartir la gloria que merecían los clásicos griegos y romanos. Como veremos a continuación, esta operación se dirigió en particular a la literatura dramática, que en ese entonces gozaba de un lugar privilegiado en la sociedad francesa. (Peyre 1953, pp. 66-67)

En efecto, durante el siglo XVII el teatro ocupaba en Francia, y particularmente en París, un lugar privilegiado. Son varios los factores que se ha visto contribuyeron a ello. Por una parte, se contaba con el ambiente selecto de una capital como París, que gozaba de cierta estabilidad social, un público de entendidos y relaciones inéditas entre los autores, los actores y el público.⁴ Por otra parte, con el correr del siglo comenzaron a aparecer en Francia las Academias, esto es, instituciones dedicadas a velar por la lengua, la cultura, la historia y el arte de Francia. En este sentido es conocido el caso de la Academia Francesa, oficializada por el Cardenal Richelieu en 1635, la cual recibió protección oficial y se mostró obediente a los mandatos de la iglesia y el rey. No obstante, los estudiosos del Clasicismo señalan que los escritores y artistas de la época, lejos de conflictuarse (como probablemente lo haríamos nosotros) ante semejante aparato de legitimación, se atrincheraban en cierto “conformismo superior” (1953, p. 47) anclado en un desinterés por los temas políticos y económicos, y buscaban la aprobación del rey, las instituciones oficiales y los hombres en cargos jerárquicos, puesto que dependían económicamente de las recompensas y premios que estos otorgaban a las obras que respondiesen a sus exigencias; especialmente las de corte moral.

Sin embargo, no es falso afirmar que cierto peligro de academicismo, dogmatismo y adulación servil volaba sobre la literatura de la época, puesto que, a medida que aparecieron las grandes obras del siglo y se desarrolló la crítica artística, lo que se consolidó fue una teoría de lo absoluto en materia de gusto y de belleza, que además saludaba a los personajes de los dramaturgos de la época como retratos atemporales y universales del Hombre (Peyre 1953, p. 92). Demasiado contentos con ellos mismos, los críticos clasicistas pensaron que su gusto y sus exigencias artísticas estaban dadas y avaladas por el buen sentido, esto es, por la razón misma, y de manera independiente de la experiencia, de las condiciones materiales de cada época, o de la circunstancia

⁴ Peyre sostiene que la literatura clásica francesa es la de un grupo social relativamente acotado, constituido principalmente por nobles y burgueses de París y Versalles. Cita la entrada “Gusto” del Diccionario filosófico de Voltaire, donde éste escribe que el número de “entendidos” o “gentes de buen gusto” que formaban la “buena sociedad” oscilaba entre las dos mil y tres mil personas. (1953, pp. 43-44 y n.1)

geográfica de cada artista. Citemos dos casos a modo de ejemplos. Por un lado, tenemos esta afirmación que figura en el prólogo que Racine escribe a su obra *Ifigenia*: “He reconocido con placer, por el efecto que ha producido en nuestro teatro todo lo que he imitado de Homero o de Eurípides, que el buen sentido y la razón son iguales en todos los siglos. El gusto de París resulta coincidente con el de Atenas.” (Citado en Peyre 1953, p. 96, n.16)

Por otro lado, contamos con un ejemplo de este peligro de dogmatismo a nivel de las instituciones. En efecto, dentro del marco más general de lo que se conoce como la Querella de los Antiguos y los Modernos, la Academia Francesa protagonizó la “*Querelle du Cid*”, ocasión en la que esta prestigiosa institución fue obligada por Richelieu a redactar un informe que condenara la obra *Le Cid*, de Pierre Corneille, por no cumplir con las normas del decoro que, según se consideraba, garantizaban la calidad y la moralidad de toda pieza artística.

Ahora bien, es precisamente sobre estas normas del decoro que me gustaría detenerme, ya que ellas son el elemento que mejor permite hablar de la crítica artística clasicista como un prescriptivismo. Más aún, son los ecos de esas reglas los que resuenan en los textos de Hume y, por lo tanto, los que más demandan nuestra atención. Sin embargo, apenas uno se propone analizar estas reglas, lo que se encuentra es que las mismas no están formuladas explícitamente, sino que hay que formularlas a partir del sistema de valores de la crítica artística de la época.⁵ Al respecto, Jacques Rancière sostiene que este sistema del clasicismo, que él considera que puede denominarse el “sistema de la poética de la representación”, se articula en base a cuatro principios complementarios: el principio de ficción, el principio de genericidad, el principio de decoro y el principio de actualidad.

1) **El principio de ficción.** (Rancière 2009, p. 29-30) Lo que este principio propone señalar es que, para la crítica clasicista, la esencia de un poema radicaba en el hecho de que se trataba de una representación de hombres actuando. De modo tal que un poema era principalmente una historia, y su valor o su falta de valor se basaban en la consistencia de esa historia, en su desenvolvimiento adecuado y en la corrección de su

⁵ Rancière (2009, p. 29) sugiere que el sistema de la representación se basa menos en reglas formales explícitas que en cierto espíritu, cierta concepción de las relaciones entre palabra y acción.

manejo del espacio y el tiempo correspondiente a esa ficción. Se trataba, en definitiva, de otorgarle la mayor atención al ordenamiento de las acciones, a la *inventio*. Este principio también era conocido como la regla de las tres unidades dramáticas: unidad de acción, unidad de tiempo y unidad de espacio. Tales unidades hacían referencia a la exigencia – supuestamente basada en preceptos aristotélicos (cf. Viñas-Piquer 2008, pp. 140-141)– de que una representación debía ser el resultado de la imitación de una acción completa (es decir: con un principio, un medio y un final) que transcurriera en el curso de un único día y en el ámbito de un único lugar. Esta misma exigencia se hace notar en las palabras del crítico clasicista Nicolás Boileau, quien en su obra *Art poétique* de 1674, escribía: “Queremos que la acción se administre con arte, que en un lugar, un día, un solo hecho realizado mantenga lleno el teatro hasta el final.” (Viñas-Piquer 2008, p. 184)

2) **Principio de la genericidad.** (Rancière 2009, p. 31) Lo que este principio viene a señalar es que, para la crítica clasicista, una ficción, además de anunciarse como tal, también debía ser conforme a un género. Ahora bien, ¿qué es o cómo se define un género? Pues bien, para los críticos clasicistas un género se definía por la naturaleza de lo que se representaba y del objeto de la ficción. Esto refería a que existían sólo dos caminos posibles para una imitación correcta: por un lado estaban los imitadores de espíritu noble que elegían representar acciones admirables con grandes personajes (héroes, dioses, reyes), y que, por lo tanto, elegían representarlo con el más alto grado de perfección formal, convirtiéndose entonces en poetas épicos o trágicos; y por otro lado estaban los imitadores de menor virtud, que elegían, ya sea tratar las pequeñas historias de gente de poca importancia, ya sea reprobar los vicios de los mediocres, convirtiéndose así en poetas cómicos o satíricos. Ahora bien, lo que una división tal de temas y dignidades muestra es la escala de valores que definía la jerarquía de los géneros. Así, determinado por el tema representado, el género definía modos específicos de su representación, ya que cada género poseía sus reglas específicas, que se referían tanto al contenido como a la disposición de los elementos, así como a aspectos estilísticos.⁶

3) **Principio del decoro.** (Rancière 2009, pp. 31-35) Luego de haber elegido un tema, sus personajes correspondientes y el género de ficción adecuado, era necesario que

⁶ Para Viñas Piquer (2008, p. 183), el principio de genericidad causa problemas cuando aparecen nuevos géneros o formas híbridas. Por eso, ante la falta de reglas para juzgarlos, los clasicistas solían desatender o descalificar las obras que no cuadraban en ningún género oficial. Por otra parte, a medida que ese desfasaje se acentuaba, también se hacía evidente el espacio que separaba la teoría de la práctica literaria. Ver también: Cassirer 1993, pp. 338-339 y Guedes 1998, p. 255.

el poeta prestara a los personajes acciones y discursos apropiados a su naturaleza y, por consiguiente, al género de su poema. Esto patentiza la primacía de la *inventio* que marcamos con el principio de ficción y, de hecho, nos confirma que en este sistema de la poética de la representación, la ornamentación adecuada del discurso (*elocutio*) estaba subordinada a la elección del tema (*inventio*). Más aún, Rancière (2009, p. 32) ve en este principio el arma por excelencia del clasicismo francés. Gustar o no gustar, haber hecho una buena obra o una mala obra era, para esa crítica clasicista, haber atendido correcta o incorrectamente el problema del discernimiento de los modos del decoro. Ahora bien, bajo este principio del decoro se aglutinaban varios elementos que ahora conviene individualizar:

a) En primer término, corresponde aclarar que el decoro podía juzgarse tanto al interior como al exterior de la obra. Así, mientras que el decoro interno hacía referencia a la perfecta adecuación género-tema-estilo-personajes de la obra, el decoro externo se refería a la adecuación entre la obra y el público, debiendo el autor prestar mucha atención a la sensibilidad, el gusto y la moralidad del público al que iba a ser mostrada la obra.⁷ De modo tal que el decoro ponía en juego, a la vez, el carácter moral que el contenido de la obra debía tener y la adecuación de ese contenido con la forma del género en el que se podía (y debía) presentar. Sin embargo, en este juego entre forma y contenido, la balanza se inclinaba por el contenido.⁸ Además, dada la fuerte función social y política conferida al teatro y la poesía, se establecía también una jerarquía entre *prodesse* y *delectare*, según la cual el deleite queda subordinado a la enseñanza moral que busca hacer llegar la obra. Más aún, de esta primacía del contenido moral se deriva una fórmula que tiene origen en esta crítica clasicista, pero que aún hoy conservamos en nuestro vocabulario: me refiero al principio de la “justicia distributiva” o “justicia poética”, que consistía en que al final de la obra el malvado fuese castigado y el decente fuese recompensado (Viñas-Piquer 2008, p. 185).

⁷ Por ejemplo: no era acorde al decoro interno mostrar un personaje tomado de la tradición sin conservar las características asociadas a él, así como tampoco respetaba el decoro externo el mostrar a los señores de la corte una tragedia que incluyera una conversación entre campesinos. En este sentido, Viñas Piquer indica que ante un conflicto entre el decoro interno y el externo, la decisión debía favorecer al decoro externo, puesto que lo principal era la función moralizante y agógica del teatro. (Cf. Viñas Piquer 2008, p. 192)

⁸ Peyre anota que más allá de la crítica, la regla más importante para los dramaturgos clásicos era agradar, provocar interés en el público. (Cf. Peyre 1953, p. 116)

b) En segundo lugar, el decoro involucraba el concepto de *mímesis* o imitación, y particularmente en esta época, el de imitación de la naturaleza humana. Así, para los críticos clasicistas imitar correctamente la naturaleza humana significaba que se les otorgara a los personajes un comportamiento y unas características acordes a su edad y condición social.⁹ En este sentido, hay que tener en mente que la “naturaleza” que se buscaba imitar era la que resultaba afín al público de la corte y la ciudad. Se trataba en definitiva, no tanto de la “naturaleza”, sino más bien, como indica Peyre (1953, p. 99), de “lo natural”, de aquello que está atravesado por las reglas de lo verosímil. Lo cual nos muestra que este concepto de la *mímesis* resulta inseparable de otro concepto que opera en este principio del decoro: la verosimilitud.

c) En efecto, en el principio del decoro encontramos operando en tercer lugar el concepto de la verosimilitud, que establece una equivalencia entre lo representable y lo decoroso: sólo lo decoroso es verosímil o “natural”. Demasiada sangre derramada en una tragedia es indecoroso, por lo tanto es inverosímil; demasiada vulgaridad o cotidianeidad en los diálogos es indecoroso, por lo tanto es inverosímil. De modo que la verosimilitud funciona como aglutinante tanto de los otros elementos del principio del decoro como de los demás principios del sistema poético de la representación, puesto que en él se superponen lo que Rancière llama “los cuatro criterios del decoro”: la conformidad a la naturaleza de las pasiones humanas en general (criterio natural o mimético); la conformidad a los caracteres y a las costumbres de determinado pueblo o determinado personaje, tales como nos los hacen conocer los buenos autores (criterio histórico); el acuerdo con la decencia y el gusto que convienen a nuestras costumbres (criterio moral); y la conformidad de las acciones y de las palabras con la lógica misma de las acciones y de los caracteres propios a un género (criterio convencional o de los géneros ficcionales).

Así, lo que se ve es que el principio del decoro descansaba sobre una concepción jerárquica de la poesía, en la cual el lenguaje debía someterse a la ficción, el género debía someterse al tema y el estilo debía someterse a los personajes y las situaciones representadas.

4) **Principio de actualidad.** (Rancière 2009, pp. 35-37) Lo que este cuarto principio señala es que el sistema poético de la representación estaba regulado por la

⁹ Por ejemplo: una princesa de tragedia no podía hablar como una campesina, a menos que se quisiera hacer de la tragedia una comedia. (Cf. Rancière 2009, p. 33)

primacía de la palabra como acto, ya que identificaba la representación ficcional de acciones con una puesta en escena del acto de habla, de la performatividad de la palabra. Presentar un personaje era, en definitiva, mostrarlo dando grandes discursos en una tragedia, o hablando como los pastores y campesinos en una comedia. Esto indica la doble economía del sistema de la representación, ya que el sistema de la ficción poética dependía, a su vez, de un ideal de la palabra eficaz; o, lo que es lo mismo, implica que la supuesta autonomía de la ficción dependía de otro orden, puesto que se regulaba a través de una concepción retórica de la palabra. Este principio descansaba, entonces, sobre la armonía entre tres partes: el autor (que era un hombre de palabra bella y activa); el personaje (reyes, dioses, héroes y otros, todos capaces de discursos elocuentes); y el espectador (que, antes de la apertura del teatro a las masas, podía identificarse con hombres que actuaban a través de la palabra, que asistían al espectáculo para aprender a hablar, a convencer, a persuadir). Se revela así la alta estima que los críticos clasicistas tenían por la *perspicuitas*, por la claridad expositiva que se exigía en los antiguos tratados de retórica. El mismo Boileau escribía en su *Art poétique* que: “si tarda en comprenderse el sentido de vuestros versos, inmediatamente mi espíritu comienza a distenderse y, dispuesto a apartarse de vuestros vanos discursos, no sigue a un autor al que es necesario buscar siempre” (citado en Viñas-Piquer 2008, p. 186).

De modo tal que este sistema de la poética de la representación está constituido como un ordenamiento jerárquico de principios que estructuran forma, contenido y estilo, donde la invención del tema domina el decoro de las palabras y de las imágenes. Así, las historias debían ajustarse a principios de encadenamiento, los caracteres debían acordar con los principios de verosimilitud, y los discursos con los principios del decoro (Rancière 2009, pp. 38-39). Ahora bien, como anticipaba al comienzo de este apartado, no es mi interés estudiar aquí el acatamiento efectivo de las reglas por parte de los autores clásicos, sino más bien resaltar la voluntad normativa de la crítica contemporánea a esos autores, ya que ese es un aspecto que está en disputa cuando se leen los ensayos de Hume cuya temática principal es la crítica artística. En ese sentido, corresponde ahora que nos enfrentemos con esos textos humeanos para ver si encontramos en ellos rastros de los valores de la crítica clasicista; y, en caso de que así sea, evaluar por nuestra cuenta qué lugar consideramos que ocupan en la economía conceptual de esos textos.

II

Como anticipaba en la Introducción, en cuanto a los textos de crítica artística de Hume, los comentadores suelen ser tajantes en su consideración de la forma en la que tales escritos se vinculan con el Clasicismo, y más particularmente con las reglas. En efecto, la mayoría de los autores que he consultado consideran que Hume es un conservador (o al menos un “neoclasicista” ortodoxo) en sus juicios estéticos.¹⁰ Sin embargo, unos pocos también ven en el filósofo escocés a alguien que busca romper con el preceptivismo clasicista, en favor de una concepción de la creación artística más “libre”.¹¹ Ahora bien, semejante polarización de las valoraciones resulta curiosa cuando los textos en discusión son más bien escasos. ¿Qué han visto, pues, unos y otros comentadores en esos textos para tener perspectivas tan opuestas acerca de Hume como crítico de arte? Para dar respuesta a este interrogante no podemos hacer otra cosa que revisar los escritos humeanos y reponer las observaciones que los comentadores han hecho, para luego evaluar nosotros si tales lecturas agotan las posibilidades de interpretación, o si aún es posible decir otra cosa sobre Hume y su relación con el Clasicismo. Por esta razón, estructuramos este apartado en dos secciones, cada una de las cuales pretende recoger los argumentos que permiten hablar de Hume ya sea como rupturista, ya sea como neoclasicista.

Elementos que indicarían que Hume buscó tomar distancia del Clasicismo

Como el título mismo lo indica, el ensayo *Sobre la norma del gusto* es una indagación acerca de la posibilidad de hallar una norma del gusto que confirme un sentimiento y condene otro. Para dar respuesta a este tema, Hume comienza aceptando que la variedad de gustos es un hecho, a la vez que señala que no puede plantearse un criterio para cuestiones del sentimiento -como el gusto- de la misma manera que se plantearía para cuestiones del entendimiento. En efecto, la filosofía escéptica enseña que todo sentimiento es correcto porque no tiene referencia a nada fuera de sí, es decir, que los sentimientos no representan algo que esté en el objeto, sino que sólo señala una cierta

¹⁰ En esta postura continuista: Valverde 2006, p. 123; Viñas-Piquer 2008, pp. 225-226 y Jones 2005, p. 260.

¹¹ En esta postura rupturista: Guedes 1998, p. 247 y Cassirer 1993, pp. 336-338.

relación entre el objeto y los órganos de la mente¹² -relación que siempre es real mientras un hombre sea consciente de ella-; en cambio, no todas las determinaciones del entendimiento son correctas, porque refieren a una cuestión de hecho con la que no siempre acuerdan (Cassirer 1993, pp. 336-337). Tal disparidad parecería invitarnos a una conclusión afín al sentido común: que cada individuo debería conformarse con sus propios sentimientos sin pretender regular los de los otros, lo cual revelaría la discusión sobre gustos como algo esencialmente inútil (*gustibus non disputandum*). Sin embargo, Hume aclara que es un hecho que hay discusiones sobre cuestiones de gusto, por lo cual esa conclusión del sentido común que sugiere que todos los sentimientos valen lo mismo debería ser estudiada para decidir si puede ser matizada (Jones 2005, p. 267). Ahora bien, al realizar este estudio no podemos esperar contar con exactitudes como las del ámbito de la lógica o la matemática, pues “la verdad y exactitud de la geometría es contraria a las leyes de la crítica” (Hume 1989, p. 29). No obstante, la variabilidad y relatividad de los juicios de gusto no encierra para la crítica el mismo peligro que representaría para las ciencias teóricas, puesto que –como señala Cassirer (1993, pp. 336-337)- el juicio estético goza de cierta libertad con respecto al juicio lógico, ya que sólo pretende hacer afirmaciones sobre nuestra relación con los objetos, y no sobre los objetos mismos. De modo tal que la pregunta por la posibilidad y necesidad de una norma del gusto que pueda ayudar a confirmar la preferencia de un sentimiento sobre otro se confirma como una preocupación legítima que habrá que investigar.¹³

Así, pues, para avanzar sobre este problema de la norma del gusto, Hume va a dedicarse a examinar el fundamento de las reglas de composición del Clasicismo.¹⁴ Y en primer lugar, pone el acento en que tales reglas no pueden estar fijadas por razonamientos *a priori*, ni pueden ser consideradas como conclusiones abstractas del entendimiento a partir de la comparación de relaciones de ideas fijas e inmutables (Hume 1989, p. 29). Para él, en cambio, el fundamento de las reglas de composición es el mismo que el de las

¹² Cf. Hume 1990, p. 241: “La belleza no reside en el poema, sino en el sentimiento o gusto del lector.”

¹³ Jones (2005, p. 267) sugiere que Hume quiere mostrar que la crítica es una actividad social racional basada en hechos, capaz de ser integrada al resto de los discursos humanos inteligibles; pero eso sólo se puede lograr con el sentimiento como criterio.

¹⁴ En este sentido, Henri Peyre (1953, p. 215) señala que hay que tener en cuenta que la llamada “fase clásica” de la literatura inglesa, que se extiende aproximadamente desde 1688 a 1740, comienza con la época dorada del Clasicismo francés (1660-1685) ya detrás. Por lo tanto, Hume, que nace hacia 1711, se forma con este clasicismo inglés y mira hacia el clasicismo francés que le precedió, pero escribe sus principales ensayos sobre crítica artística cuando comienzan a circular elementos “pre-románticos” (1725-1760). Ver también: Jones 2005, p. 255

demás ciencias prácticas: la experiencia. En efecto, para Hume las reglas de composición se basan en observaciones generales relativas a lo que se ha visto que complace en todos los países y épocas (Hume 1989, p. 29).¹⁵ Además, el hecho de que las cuestiones de gusto se refieran a un sentimiento del sujeto y que, por lo tanto, no sea posible hablar de una uniformidad universal del gusto en sentido teórico, no implica, sin embargo, que sea imposible buscar una cierta unidad empírica. Hume afirma que esa unidad empírica no está proporcionada por unas reglas *a priori*, sino de manera fáctica por la universalidad de la naturaleza de los hombres. Por eso, más allá de la diversidad de gustos, resulta posible hallar ciertas regularidades empíricas basadas en la naturaleza humana, las cuales fijan una amplitud determinada para las variaciones de sentimientos y gustos.¹⁶ Así, la consideración de los cánones conservados por las generaciones anteriores es un dato empírico a tener en cuenta, y, a partir de allí, se ve que la existencia de una norma del gusto es un hecho de experiencia, aunque sólo sea válida para las obras que han sobrevivido al paso del tiempo.¹⁷ De modo tal que, si bien Hume renuncia a la universalidad de lo *a priori*, en cambio no cede en su pretensión de hallar una generalidad práctica y se apoya en esa regularidad empírica basada en la naturaleza humana. De aquí que Hume considere la crítica artística como una parte del estudio de esa naturaleza humana¹⁸ y que considere que el fundamento de las reglas del arte deban ser la experiencia y la observación de los sentimientos comunes de la naturaleza humana.¹⁹

En segundo lugar, Hume (1989, p. 29) sugiere que es por observación o por genio que las reglas de composición se le revelan a un autor. A mi entender, al proponer esto Hume logra, por un lado, proponer una mirada histórico-empírica de las reglas de composición, puesto que reconocería su formulación explícita como algo reciente y basado en lo que ya constituía el canon; pero, por otro lado, Hume hace válidas esas reglas para los clásicos de la antigüedad, aduciendo que éstos podían conectar

¹⁵ Cf. Viñas Piquer 2008, p. 222: “lo que universalmente se ha visto que siempre complace es una obra que se ajusta a las reglas del arte”.

¹⁶ Cf. Guedes 1998, pp. 255 y ss; Jones 2005, p. 274; Cassirer 1993, pp. 338 y ss.

¹⁷ Por otra parte, esto deja abierto el problema de la posibilidad de formular una norma del gusto que permita juzgar las obras recientes. Cf. Guedes 1998, pp. 255-257

¹⁸ Para Hume, el correcto enjuiciamiento de una obra genial demanda del crítico un profundo conocimiento de la naturaleza humana. Cf. Hume 1998: XV y Hume 1989, p. 56.

¹⁹ Tanto el artista como el crítico deben conocer la naturaleza humana, porque es el principal objeto de representación y el fundamento ineludible de todas las ciencias. (Guedes 1998, p. 246) Por otra parte, el rol de las reglas es permitir la fundación del papel normativo del gusto, o sea: permitir justificar la superioridad del buen gusto sobre el malo y subrayar la delicadeza que debe caracterizar ese buen gusto. (Guedes 1998, p. 258)

transhistóricamente con aquellas mediante su genio (que para Hume es la capacidad natural de asociar ideas de un modo vivo y original).²⁰ De modo que, en un movimiento complejo y algo ambiguo, Hume reconoce la historicidad de estas reglas de composición, pero, al mismo tiempo, hace que los autores antiguos participen de ellas mediante principios transhistóricos inscriptos en la naturaleza humana que regirían la aprobación y la desaprobación para todo tiempo y lugar.²¹

Luego, en un tercer momento de su análisis de las reglas, Hume señala que cuando algo contrario a las reglas resulta agradable, lo que hay que revisar son las reglas y no la obra analizada. Este carácter actualizable o perfectible que Hume le asigna a las reglas es algo que no aparecía en la versión más dogmática del clasicismo, y que se condice con el acento que hemos visto el filósofo escocés pone sobre el carácter subjetivo de los juicios de gusto. En este sentido es posible afirmar que las normas humeanas del gusto hacen hincapié en la capacidad que tiene una obra de provocar placer en los destinatarios. No obstante, hay que notar que aún cuando Hume, a diferencia del Clasicismo –que daba prioridad a la enseñanza moral (*prodesse*), suponía sus reglas *a priori* y las consideraba invariables-, ponga el acento sobre el deleite (*delectare*), sostenga la condición perfectible y *a posteriori* de estas reglas, sin embargo no impugna la necesidad de que haya tales reglas de composición. De todos modos, Hume (1989, pp. 30-32) se propone investigar la manera en la que se obtienen estas reglas, y sugiere que ellas se formulan estudiando desprejuiciadamente una obra cuya admiración haya superado la prueba del tiempo y la fugacidad de lo que está meramente de moda. Sólo de este modo resultará posible captar las regularidades empíricas y los principios generales de aprobación y censura que subyacen a la diversidad de gustos.

Ahora bien, para comprender cómo el estudio desprejuiciado de una obra puede darnos la pauta del modo en que se derivan las reglas de composición, Hume propone distinguir entre dos tipos de gustos, que podríamos llamar el gusto “normal” y el gusto “patológico”. Su razonamiento al respecto es el siguiente: hay cualidades que son por naturaleza apropiadas para excitar sentimientos agradables en nosotros –por ejemplo, la imitación (Hume 1989, p. 71)-, del mismo modo que hay algunas formas que nos son naturalmente desagradables, y esto varía según estén en consonancia o disonancia con

²⁰ Cf. Guedes 1998, p. 246. Ver también: Hume 1998: I, ii, 7

²¹ En un registro más amplio, este gesto quizás se pueda tomar como una respuesta conciliadora para uno de los problemas en juego en la Querella entre los antiguos y los modernos.

nuestra configuración interna. Sin embargo, a veces estas formas fracasan en producir su efecto natural. Esto se puede deber, principalmente, a dos razones: por un lado, a que haya alguna imperfección o defecto en el organismo; pero por otro lado, esa irregularidad en los efectos se puede atribuir a cierta falta de delicadeza de la imaginación o el sentimiento. Respecto de la primera razón, Hume sostiene que si, suponiendo el estado normal o sano del organismo, se hallara una uniformidad entre los sentimientos de los hombres, entonces podríamos aspirar a una idea de belleza perfecta y universal, como la que sostenía la crítica artística dogmática de finales del siglo XVII; sin embargo, son muchos y frecuentes los defectos de los órganos internos, lo cual debilita la confianza en la posibilidad de tal modo fisiológico de formular los principios generales de los que dependen el sentimiento de belleza y deformidad (Guedes 1998, p. 257).

En cuanto a la falta de delicadeza de imaginación o sentimiento, Hume argumenta que aunque sea verdad que la belleza y la deformidad no son cualidades en los objetos, sino que pertenecen al sentimiento de los sujetos, no obstante hay ciertas cualidades en los objetos que por naturaleza son apropiadas para producir estos sentimientos particulares. Ahora bien, estas cualidades pueden estar presentes en una obra en un grado muy pequeño, o muy mezcladas entre sí, lo cual resulta en que un gusto que no esté entrenado sea incapaz de ser afectado de manera sensible, o de distinguir con precisión qué es lo que lo afecta. En cambio, cuando hablamos de delicadeza de sentimiento, imaginación o gusto, nos referimos a la sutileza de los órganos de los sentidos que impide que a éstos se les escape nada y que, cuando perciben, lo hagan con rapidez y exactitud para cada uno de ingredientes del conjunto examinado (Hume 1989, p. 54). En este sentido, Hume considera que es justamente sobre esa base de la delicadeza del gusto que es posible derivar los principios generales de la belleza y aplicar las reglas de composición, puesto que esas reglas y principios se obtienen por modelos basados en la observación de lo que agrada o desagradar cuando se presenta en alto grado y aislado. De modo tal que aquel que no se sienta afectado de manera sensible frente a una composición estable que presente esas cualidades naturalmente agradables o desagradables en un grado menor, no posee delicadeza de gusto.

Esto da una pauta de la relación que Hume considera que mantienen las reglas de composición y el gusto delicado: por un lado, las reglas se pueden formular porque hay gustos delicados que captan con minuciosidad lo agradable y lo desagradable en una obra,

aún cuando ambas cualidades estén muy mezcladas y afecten de manera confusa al sentimiento; pero por otra parte, luego las reglas hacen visibles a los gustos delicados, puesto que se supone que juzgan lo mismo y de la misma manera. De todos modos, agrega el filósofo escocés, aunque las bellezas de la literatura nunca se hubieran reducido a principios generales, los diferentes grados del gusto continuarían subsistiendo, y el juicio de ciertos hombres seguiría siendo preferible al de otros. En cambio, lo que sí sería más difícil de lograr en ausencia de tales reglas sería callar al mal crítico, esto es, al hombre de gusto poco delicado. No obstante, aclara Hume, cuando a este hombre de gusto poco delicado le mostramos un principio artístico generalmente admitido, o cuando le ofrecemos un ejemplo que muestra la aplicación de la regla al caso, entonces él también acuerda con las reglas y educa su gusto. En este sentido, el filósofo escocés sostiene que la delicadeza del gusto es una cualidad siempre deseable, que se halla unida a la perfección del hombre, y que siempre encontrará aprobación por medio de las reglas de composición.²²

Acto seguido, y con motivo de su centralidad en el problema de la formulación de las reglas, Hume se pregunta cómo entrenar esta delicadeza del gusto. Responde aduciendo cuatro requisitos: en primer lugar, tener el hábito de la práctica del examen y la contemplación de una clase de particular de belleza, puesto que esto permite adquirir trato, experiencia y juicio en relación a ese género de belleza; en segundo lugar, resulta necesario ejercitar la comparación, puesto que de ella surgen la alabanza y la desaprobación; en tercer lugar, es necesario liberarse de sus prejuicios a la hora de juzgar una obra; y finalmente, el cuarto requisito es prestar atención al buen sentido, puesto que con él se combaten tanto los prejuicios del entendimiento como los del gusto, al mismo tiempo que enseña a considerar las relaciones entre las partes de una obra, así como la relación de una obra con sus fines, lo cual ayuda a dilucidar su grado de perfección. Ahora bien, estas condiciones para entrenar la delicadeza del gusto son también los indicios que Hume considera se nos ofrecen para reconocer al buen crítico artístico, aunque en general sea muy difícil encontrar un crítico que cumpla con esos cuatro requisitos al mismo tiempo. La consecuencia de esta dificultad es que resulta muy difícil hallar alguien calificado para emitir un juicio sobre una obra de arte, y mucho menos para establecer su

²² Ver también: Hume 1989, p. 54 y ss., donde a esta delicadeza del gusto se le asigna también el rol de aplacar la delicadeza de pasión.

propio sentimiento como la norma de la belleza o el gusto. No obstante, Hume sostiene que si existiesen tales críticos con perfecta delicadeza de gusto, su veredicto unánime constituiría la verdadera norma del gusto, puesto que tales hombres resaltan entre los demás miembros de la sociedad por la solidez de su entendimiento y la superioridad de sus facultades (Hume 1989, p. 43).²³

Ahora bien, este problema que consiste en cómo reconocer o hallar a los buenos críticos de cuyos análisis se podría derivar la verdadera norma del gusto, a juicio de Hume no constituye una cuestión de sentimiento, sino una cuestión de hecho, puesto que, si bien a nivel teórico es prudente negar la existencia de un criterio del sentimiento, en cambio, a nivel práctico hay que reconocer que, de hecho, algunas obras han sido y son consideradas superiores a muchas otras en distintas épocas y países. Por ejemplo, la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero han gozado de una continua admiración desde la antigüedad hasta el día de hoy en el mundo occidental. Semejante persistencia de una obra en la consideración y estima de los entendidos de todas las épocas y los lugares implica, para Hume, que esa obra toca cierta fibra general del gusto inscrita en la naturaleza humana que, además, permite que se la considere como un modelo de lo que debe hacerse para dar con una obra agradable y de calidad, capaz superar la prueba del tiempo y la moda.

En ese sentido, las conclusiones a las que llega Hume con este ensayo *Sobre la norma del gusto* apuntan a que si bien hay obstáculos que no hacen sencilla la formulación de una norma del gusto, no todos ellos son insalvables. Más precisamente, él distingue dos clases de obstáculos: los diferentes temperamentos de los hombres, y los hábitos y opiniones particulares de una época o país. Respecto del primer obstáculo, Hume considera que la diversidad de temperamentos entre los hombres es salvable si se da por una variación en el cultivo de la delicadeza del gusto, ya que éste puede ser entrenado y educado; en cambio, esa diversidad de gustos es insalvable si se debe a que los hombres en disputa tienen constituciones físicas distintas²⁴, puesto que cada uno será inclinado por tendencias naturales distintas e irreductibles la una a la otra. En cuanto al segundo obstáculo (los hábitos y opiniones particulares de una época o país), es más salvable

²³ En este punto varios comentadores se hacen eco de un artículo de Peter Kivy (1967, pp. 57-66), quien señalara una circularidad en la argumentación humeana (los juicios de los buenos críticos darían los lineamientos para una norma del gusto, pero tales críticos sólo parecen dejarse reconocer por su coincidencia con esa norma), e intentan romper ese círculo, arriesgando distintas hipótesis para salvar la argumentación de Hume. Cf. Guedes 1998, p. 264; Jones 2005, p. 274.

²⁴ Recuérdese la distinción antes sugerida entre el gusto “normal” o “sano” y el gusto “patológico”.

cuando involucra a hombres cultos y refinados, puestos que éstos, al tener un gusto más delicado y juzgar las obras libres de prejuicios, son más plásticos en su aceptación de las costumbres de otros lugares y países de lo que lo son los hombres incultos, puesto que la tendencia natural del hombre es que le agraden los personajes y las escenas que más le recuerden a su país y su época.²⁵

De modo tal que en este ensayo *Sobre la norma del gusto*, Hume no ofrece una norma del gusto en sentido prescriptivo, sino que, más bien, analiza, por un lado, los fundamentos en base a los cuales es posible pensar la formulación de un criterio para cuestiones del sentimiento (la regularidad empírica que se apoya en la naturaleza humana), y, por otro lado, señala que debemos aprovechar los datos empíricos que constituyen los casos de obras que gozan de una admiración duradera, a la vez que nos da un perfil del buen crítico y nos indica las condiciones necesarias para ejercer correctamente la tarea crítica. Por lo tanto, la imagen que se desprende de este texto no es la de un prescriptivista dogmático que siga a rajatabla los lineamientos de la crítica artística clasicista. *Sobre la norma del gusto* no indica qué debe hacer un artista o cómo debe estar configurada una obra; en cambio, lo que se desprende del texto es una invitación a que la crítica se apoye, por un lado, en lo efectivamente escrito, y por otro, en lo efectivamente conservado en los cánones de la tradición; y es sólo a partir de ese material dado en la experiencia que Hume propone a la crítica artística (esto es: a los críticos calificados por su gusto delicado y entrenado) extraer regularidades empíricas para formular, ya no reglas que indiquen cómo deben ser las obras artísticas, sino más bien patrones de lo producido que indiquen cómo suelen ser, y en base a qué relación con elementos de la naturaleza humana suelen agradar.²⁶

Por otra parte, esa postura no-prescriptiva se condice con lo que figura en otro ensayo del filósofo escocés, *Sobre la simplicidad y el refinamiento en la literatura*, donde admite que es difícil dar con una regla con la que se puedan conocer los límites entre el defecto y la belleza, puesto que cualquiera que sea la diferencia de gustos entre los hombres, su discurso en general acerca de estas materias es comúnmente el mismo, y por

²⁵ Sin embargo, este relativismo histórico, cosmopolita e ilustrado no vale para todos los casos, ya que las cuestiones de fanatismo religioso e inmoralidad constituyen dos preocupaciones para las que Hume se reserva el derecho de ser inflexiblemente un hombre de su época. Cf. Hume 1989, pp. 49 y ss. Ver también: Guedes 1998, p. 260.

²⁶ En este sentido, para Jones (2005, p. 271), la crítica artística de Hume es más bien una forma de estudiar o explicar la relación causal entre las partes de una obra y cierta afección del sentimiento.

eso es necesario que la crítica trabaje sobre el particular, ofreciendo ejemplos, evitando prescribir reglas basándose en razonamientos generales. (Hume 1989, p. 62)

Elementos que permiten ver a Hume como un neoclasicista

Ahora bien, como anticipábamos en la introducción a este trabajo, los ensayos de crítica artística de Hume contienen un material heterogéneo que invita a matizar los juicios acerca de la relación que el filósofo escocés mantuvo con el Clasicismo. Con eso en mente, ahora me propongo revisar los pasajes de esos textos donde es posible marcar continuidades con los valores de la crítica artística clasicista.

En primer lugar, hay que mencionar que en su ensayo *Sobre la norma del gusto*, Hume recalca, en consonancia con el Clasicismo, la relevancia de la enseñanza moral a la hora de establecer un juicio sobre una obra. Si bien es cierto que, como vimos anteriormente, Hume reconocía la importancia del deleite a la hora de actualizar una regla para que ésta se adaptara a lo que efectivamente agradaba al público, por otra parte, el filósofo escocés no deja de señalar que la enseñanza moral no puede desatenderse a la hora de estudiar una obra. A este respecto, Hume anota que al juzgar una obra antigua hay que disculpar tanto los errores especulativos como la representación de hábitos extraños a los propios, siempre y cuando estos sean inocentes; en cambio, si en la obra se representan hábitos que para la época del crítico resultan censurables sin que lo acompañe el juicio condenatorio correspondiente, entonces hay que tomarlo como un defecto de composición de la obra. (Hume 1989, pp. 49-50) Y lo mismo vale para los “errores” de religión, en tanto que no hay que hacer caso a los “absurdos del sistema teológico pagano” de los antiguos si se quiere tener una visión justa de su poesía, pero no se pueden dejar impunes los rasgos de fanatismo o superstición que atenten contra la moral vigente (Hume 1989, pp. 50-52). De manera que en estos aspectos Hume aparece como respetuoso de los criterios morales que están custodiados por el principio del decoro, esto es al acuerdo con la decencia y el gusto que convienen a las costumbres de la época que juzga.

En segundo lugar, y siguiendo con esta línea del lugar de la moralidad en el arte, Hume también dedica algunas líneas al tema de la justicia distributiva en su ensayo *Sobre la tragedia*. En efecto, Hume (1989, p. 76) escribe que “Para despedir al auditorio con entera satisfacción y contento, la virtud debe convertirse en desesperación noble y

valerosa, o bien el vicio tiene que recibir su merecido castigo.” De modo tal que en este punto Hume también se muestra respetuoso del decoro externo y de la *prodesse* o enseñanza moral. El espectador debía irse del teatro con una idea de justicia y altura moral en su mente, no con la de un horror demasiado sangriento, o la de un mal capaz de salir impune.

En tercer lugar, contamos con diversos pasajes donde se exalta la *mímesis* o imitación. Por ejemplo, en *Sobre la simplicidad y el refinamiento en la literatura* Hume (1989, p. 60) escribe que “establecer quimeras no es, hablando con propiedad, copiar o imitar. [Puesto que con tales quimeras] Se ha perdido la justeza de la imitación y la mente se siente insatisfecha al encontrarse con una representación que no guarda parecido con ningún original.” Luego tenemos dos pasajes de *Sobre la tragedia* en los que Hume (1989, pp. 74-75) escribe, por un lado, que “la tragedia es una imitación, y la imitación es siempre agradable por sí misma”, y por otro que “el poder de la medida, los encantos de la imitación, son todos ellos de manera natural, por sí mismos, agradables para la mente.” De modo tal que Hume tiene en la más alta estima a la *mímesis*, uno de los valores fundamentales del Clasicismo, y lo pone como un elemento necesario para que haya disfrute en la representación.

En cuarto lugar tenemos los pasajes en los que Hume destaca el rol de la verosimilitud en lo relativo al arte. En efecto, en *Sobre la simplicidad y el refinamiento en la literatura*, Hume se preocupa mucho por lo verosímil al distinguir entre lo meramente natural y la *belle nature*. Por empezar, dice hacerse eco de una definición de la literatura que toma de Addison, según la cual la buena literatura consistiría en “sentimientos que son naturales sin ser obvios.” (Hume 1989, p. 59). Y luego se pregunta: “¿Qué insípida comedia resultaría de las habladurías de una reunión de té, copiadas íntegramente con toda fidelidad? Nada puede complacer a las personas de buen gusto sino la naturaleza adornada con todas sus gracias y ornamentos, la *belle nature*” (Hume 1989, p. 59). Como se ve, lo que en estos pasajes está en juego es la distancia entre la naturaleza y “lo natural”. No se trata de que el arte sea un realismo, sino de que cumpla con las normas del decoro. De nada serviría transcribir en su totalidad una conversación tomada directamente de la realidad, puesto que su estructura, su ritmo y su tono no serían los de lo representable. En cambio, de lo que se trata es de poder imitar con arte la naturaleza humana, resaltando los elementos clave (la maldad del villano, la pureza de corazón del

héroe, la inocente torpeza del personaje de comedia), a la vez que ser capaz de organizar las partes de una obra para que la secuencia de los hechos representados sea asimilable por la atención del público. No se trata, en definitiva, de recortar un trozo de naturaleza y ponerlo sobre el escenario, sino más bien de crear con arte una ficción que se deje reconocer como tal por su respeto a las convenciones artísticas y sociales (es decir, morales), a la vez que pueda suscitar el interés y el agrado del público.

En quinto lugar, debemos mencionar los pasajes en los que Hume se refiere a las unidades dramáticas: unidad de acción, de tiempo y de espacio. El texto más rico a este respecto figura en la tercera sección de la *Investigación sobre el conocimiento humano*. Allí, Hume pone como condición de las composiciones narrativas que el escritor tenga en mente un plan u objetivo de su obra, puesto que sin algo que sirva de lazo o vínculo entre los acontecimientos representados, la obra se parecería más a los delirios de un loco que al trabajo de un genio (Hume 2010, p. 50). Más aún, lo que Hume reclama es una unidad de la obra, para que los pensamientos del lector no se dispersen, sino que, en cambio, sigan la conexión entre los acontecimientos que el autor pensó. Esta unidad es algo necesario para todos los géneros, y puede valerse de distintos recursos (que en este texto Hume vincula con los principios de asociación de la imaginación), pero el filósofo escocés le asigna un lugar especial en la poesía épica y la dramática por dos razones: por un lado porque la atención de la imaginación y la simpatía de las pasiones son finitas y se agotan si la longitud de la obra es demasiada; por otro lado, porque esa unidad facilita la transición entre las pasiones y las ideas (Hume 2010, p. 52-53). En este sentido, Hume considera que las unidades dramáticas contribuyen a esa unidad general que él plantea, ya que reglamentan tanto la forma de la acción representada como el espacio y el tiempo en el que tiene que transcurrir esa acción (Hume 2010, p. 51).

Finalmente, otro valor clasicista que atraviesa los textos humeanos es el de la claridad expositiva. Una y otra vez, Hume habla de lo “bien escrito” y de lo escrito con arte. Se trata, en definitiva, de fórmulas que toman su fuerza de la presuposición de un criterio ya establecido de lo que es escribir bien y, por lo tanto, también presuponen reglas que codifican esa escritura. Esta fórmula aparece, por ejemplo, al comienzo de *Sobre la tragedia*, cuando Hume introduce el problema que articula todo el texto, al comentar que “Parece inexplicable el placer que los espectadores de una tragedia bien escrita obtienen de la pena, el terror, la ansiedad, y otras pasiones que en sí mismas son desagradables e

inquietantes.” (Hume 1989, p. 66). Este pasaje asoma incluso la respuesta que Hume dará al problema planteado. En efecto, para él, el efecto placentero que produce la tragedia sólo se deja explicar por la belleza y el placer que la buena labor artística del autor logran hacer surgir al tratar temas tan inquietantes de una manera tan refinada. Así, la elocuencia con la que se presenta una escena lúgubre, el genio que compone esa escena, el arte con el que se reúnen sus elementos, el juicio del autor que los ordena, la belleza de los recursos son todos factores que contribuyen al efecto de agrado que se busca explicar. En este sentido, Hume (1989, pp. 74-75) escribe que

La fuerza de la imaginación, la energía de la expresión, el poder de la medida, los encantos de la imitación, son todos ellos de manera natural, por sí mismos, agradables para la mente, y cuando el objeto presentado se adueña de algún afecto, el placer se incrementa más por la conversión de este movimiento subordinado hacia el predominante. Aún cuando la pasión pueda ser dolorosa por naturaleza al ser excitada por la simple presencia de un objeto real, está, sin embargo, tan suavizada, atenuada y aliviada cuando es producida por las bellas artes que proporciona el más elevado entretenimiento.²⁷

De modo tal que en esta idea de lo bien escrito que hace posible el placer en la tragedia hacen presencia otros valores clasicistas, como la medida del buen sentido, la imitación, y la transformación de la naturaleza en “lo natural”, “*la belle nature*”.

En este mismo sentido, el ensayo *Sobre la simplicidad y el refinamiento en la literatura* abunda sobre este tópico de la claridad expositiva. Allí, Hume formula su postura acerca de la adecuada proporción de simplicidad y refinamiento que es necesaria para que una obra literaria sea agradable y de calidad. En particular previene contra el exceso de simplicidad (que consistiría en no adornar suficientemente la naturaleza, y no poder elevarla al grado de *belle nature*), y contra el exceso de refinamiento (que consistiría, por un lado, en correrse demasiado del camino de la *mímesis* por buscar lo novedoso y, por otro lado, en recargar demasiado la escritura, lo cual dificultaría su lectura o fatigaría la atención del espectador), a la vez que resalta que a su juicio las obras más grandes son simples en su estructura debajo de la elegancia con la que están escritas (Hume 1989, pp. 59-60 y 63-65).²⁸

²⁷ Cf. Kaufmann 1978, pp. 429-430

²⁸ No obstante esto, acá también reaparece la heterogeneidad de los argumentos de Hume (1989, pp. 61-62). En efecto, entre estas recomendaciones Hume intercala dos ideas que van a contrapelo de esta tendencia

III

Conclusiones

Como hemos visto, los ensayos de crítica artística de Hume que hemos analizado admiten lecturas diversas, puesto que en ellos conviven elementos que acercan y alejan del Clasicismo al filósofo escocés. Por mi parte, sostengo no se puede sentenciar tajantemente que Hume era un conservador ortodoxo o un rupturista que buscaba deshacerse de las normas del Clasicismo. Y en caso de querer resolver a toda costa el dilema planteado, ¿con qué criterio podríamos poner un grupo de argumentos por encima de los otros? ¿Un criterio cronológico que considerara cuáles textos escribió antes o después el autor, asumiendo que su pensamiento siguió una línea unívoca que ha de hacer valer más sus últimas palabras? ¿O quizás un criterio cuantitativo que quisiera resolver el problema aduciendo que hay más pasajes que favorecerían una postura que otra? Claramente ninguna de esas opciones resulta satisfactoria. En cambio, mi perspectiva es la de un Hume que no puede reducirse a los extremos; pero que tampoco queda en el centro exacto entre ambas posturas. En efecto, son insoslayables los argumentos con los que Hume busca defender una fundamentación histórico-empírica de las reglas de composición y la condición subjetiva del sentimiento en base a la cual se formulan los juicios de gusto; pero es igualmente inconducente hacer oídos sordos a los argumentos que en ciertas ocasiones Hume esgrime para defender valores clave de la crítica artística Clasicista. De modo tal que dar validez a uno solo de los grupos de argumentos sería no reconocer la riqueza de los textos analizados, la cual radica más en los problemas que plantea que en las respuestas definitivas que pueda ofrecerles. En todo caso, encuentro que la conclusión más justa con el pensamiento del autor sería la de no caracterizarlo ni como un seguidor ni como un detractor del Clasicismo sino, más bien, como lo sugiriera Jones (2005, p. 271), poniendo los textos de crítica artística de Hume en relación con su preocupación principal, su investigación sobre la naturaleza humana, como una forma de estudiar o explicar la relación causal entre las partes de una obra y las afecciones del sentimiento.

clasicista que marcábamos; a saber: por un lado, aclara que el equilibrio adecuado entre simplicidad y refinamiento no se halla en un punto, sino que admite un amplio margen en el cual el escritor puede desplazarse sin caer en excesos; por otro lado, Hume admite que es difícil dar con una regla con la que se puedan conocer los límites entre el defecto y la belleza, lo cual nos recuerda a las dificultades que nuestro autor encontraba para formular una norma del gusto en sentido clasicista, y cómo él sugería mantener cierta la pretensión de normativizar, pero apelando a otro marco de validación para esas reglas.

Bibliografía

Cassirer, E. (1993), “Los problemas fundamentales de la estética” en *Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, pp. 304-392.

Guedes, J. A. (1998), “El pensamiento estético de David Hume”, *Excerpta e Dissertationibus in Philosophia*, Vol. VIII, Nº 3, pp. 225-275.

Hume, D., (1989), *La norma del gusto y otros ensayos*, Trad. y prólogo de María Teresa Beguiristáin, Barcelona, Península.

Hume, D. (1990), “*The sceptic* / El escéptico”, en *Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales*, Introd., trad. y notas de José Luis Tasset Carmona, Barcelona, Anthropos, pp. 224-277.

Hume, D. (2010), *Investigación sobre el conocimiento humano*, trad., prólogo y notas de Jaime de Salas Ortueta, Madrid, Alianza.

Hume, D. (1998), *Tratado de la naturaleza humana*, Estudio preliminar, trad. y notas de Félix Duque, Madrid, Tecnos.

Jones, P. (2005), “Hume’s literary and aesthetic theory”, en Norton, D. F. (Ed.), *The Cambridge Companion to Hume*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 255-280.

Kaufmann, W. (1978), “[§56] El ensayo de Hume sobre la tragedia” en *Tragedia y filosofía*, trad. de Salvador Oliva, Barcelona, Seix Barral, pp. 428-432.

Kivy, P. (1967), “Hume’s Standard of Taste, breaking the circle”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 7, pp. 57-66.

Nietzsche, F. (2009), *Así habló Zaratustra*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.

Peyre, H. (1953), *¿Qué es el clasicismo?*, México, FCE.

Rancière, J. (2009), *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, trad. de Cecilia González, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Valverde, J. M. (2006), “La Ilustración” en *Breve historia y antología de la estética*, Ariel, Barcelona, pp. 117-150.

Viñas Piquer, D. (2008), “Humanismo y ciclo clasicista” en *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, pp. 135-260.